



# Ante ostium Thaidis- “ Devant la porte de Thaïs - Espace et représentation dans l’Eunuque de Térence ”

Marie-Hélène Garelli

## ► To cite this version:

Marie-Hélène Garelli. Ante ostium Thaidis- “ Devant la porte de Thaïs - Espace et représentation dans l’Eunuque de Térence ”. Vita Latina, 2007, 177, pp.2-18. halshs-00514265

**HAL Id: halshs-00514265**

**<https://shs.hal.science/halshs-00514265>**

Submitted on 26 Jun 2015

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

*Ante ostium Thaidis*<sup>1</sup> –  
 « Devant la porte de Thaïs ».  
 Espace et représentation dans  
 l'*Eunuque* de Térence.

La destination était sans surprise : c'est toujours en terre grecque et, presque toujours, à Athènes, qu'une *palliata* conduisait le public romain. Pas seulement parce qu'une *palliata* était l'adaptation latine d'un ou plusieurs modèles grecs de Ménandre, Diphile ou Philémon<sup>2</sup>, mais parce que la représentation d'une comédie de Plaute ou de Térence conjugait subtilement, et chaque fois selon des modalités différentes, la proximité et la distance, l'altérité et la reconnaissance, le Même et l'Autre<sup>3</sup>. L'intrigue de l'*Eunuque* de Térence a pour décor une rue d'Athènes : cette rue est l'espace visible de la scène, le lieu de l'action en pleine lumière où rien n'est dissimulé aux yeux du spectateur. La rue, ou place publique, est une convention spatiale. Ses dimensions sont en effet extensibles et elle renvoie symboliquement à l'extérieur : la ville, le port, la campagne en sont des prolongements que l'on ne voit pas. Il existe également un ailleurs « historique », qui appartient au passé des personnages. C'est aux dialogues et aux déplacements des personnages qu'il appartient, par le biais de mentions brèves (didascalies) ou de récits, qu'il revient d'élargir l'horizon au Pirée (le port où le jeune Chéréa séjourne comme éphèbe), à l'Attique (Sunium, le cap Sunion à la pointe orientale de l'Attique, où Chrémons demeure), la Grèce et les îles (Samos, Rhodes) ou l'Asie Mineure (la Carie où le soldat Thrason a séjourné). Les travaux critiques consacrés à la « position » morale, culturelle et idéologique des auteurs dramatiques latins par rapport à l'hellénisme, ont produit des thèses contradictoires, trop peu nuancées parfois, dont Gruen<sup>4</sup> a pu tirer cette conclusion que l'étude isolée des textes dramatiques ne permet ni de parler d'anti-hellénisme flagrant de Plaute, ni de prétendre que Térence prônait le philhellénisme politique d'une aristocratie romaine qu'il côtoyait. L'alchimie est plus subtile : ces textes sont des dialogues destinés à faire évoluer, sur une scène, des personnages qui, en prenant vie, sont appelés à se rapprocher, s'éloigner, s'affronter, sans que leurs actes, leurs paroles ou leurs déplacements puissent être, isolément, tenus pour porteurs d'une idéologie de l'auteur.

Il n'est donc pas question d'affirmer que le choix de Térence de situer l'intrigue, résolument, en Grèce et seulement en Grèce, en excluant, par exemple, toute allusion à des lieux romains comme le faisait son prédécesseur Plaute<sup>5</sup>, était un choix lié à l'affirmation politique de son philhellénisme.

Il s'agit plutôt d'un choix esthétique et culturel, celui d'un dramaturge soucieux de situer l'intrigue dans le contexte raffiné de la culture grecque, contexte profondément lié au genre lui-même<sup>6</sup>, dont Térence aurait souhaité préserver, en quelque sorte, la pureté. Le parti pris, souvent rappelé, de proscrire toute allusion à des lieux romains à la manière plautinienne, est assez explicite : Térence évite de brouiller le discours par des interventions du *hic* et *nunc* qui inscriraient l'histoire dans le temps de la représentation. Ce dernier est clos, en principe, chez Térence, à la fin du prologue. Il s'agit de construire un univers cohérent, dont le caractère symbolique est fortement affirmé : les lieux sont transposables, la géographie imprécise, le cadre universel. Cet univers grec est-il autre chose qu'une atmosphère, un cadre conventionnel ? Le lecteur moderne, privé de l'éclairage de la représentation, est en droit de s'interroger sur le sens du voyage auquel nous convie Térence. Comment s'organise cette géographie symbolique, à la fois exotique et universelle pour un Romain ? Est-elle posée d'emblée, détermine-t-elle les personnages, leur impose-t-elle des comportements, une circulation définie sur scène ou dans l'espace caché du hors-scène ? S'agit-il plutôt d'une géographie subjective, qui s'élabore au fil de la représentation, au gré de la circulation des personnages et des lignes complexes qui les font se croiser, se fuir, s'affronter, se dissimuler, pénétrer dans des espaces interdits ? En somme, l'espace scénique n'est-il pas construit seulement à l'issue de la comédie, lorsque les personnages se sont accordés sur un partage de l'espace et sur une circulation possible ? C'est en ce sens que nous souhaitons interroger l'*Eunuque* de Térence.

### Un désintérêt pour la scène ?

La remarque n'est pas neuve selon laquelle<sup>7</sup>, contrairement à Plaute, Térence ne semble pas avoir composé ses comédies en fonction d'une représentation mentale précise de l'espace scénique et des mouvements de scène. Là où Plaute multiplie les didascalies, justifie sans artificialité les entrées et sorties des personnages, se livre, par le biais des personnages, à des références appuyées au décor, Térence omet les indications de mouvements de scène, oublie la cohérence entre scène et hors-scène, néglige la présence d'une porte ou d'une maison. L'*Eunuque* fournit à foison des exemples de ces « maladresses » qui confirmeraient l'idée d'une négligence de l'espace au profit de dialogues écrits.

On rappellera brièvement comment est structurée la scène de l'*Eunuque*. L'espace domestique, qui appartient au hors-scène, est clairement séparé en deux parties, les deux maisons, comme souvent dans la Comédie Nouvelle<sup>8</sup>. Il s'agit d'une division intérieure de l'espace hors-scène qui, si elle structure effectivement

le texte comme dans bien des comédies grecques et latines, ne structure pas l'espace scénique lui-même : la scène ne porte que la marque extérieure de cette division, sous la forme des deux portes. L'espace de la scène, qui est celui de la rue, reste un espace ouvert à tous, où toutes les rencontres sont possibles, où l'on peut tout faire (même banqueter ou se parer) : contrairement à ce qu'on a pu affirmer parfois, il n'est pas divisé. Ainsi les jeunes gens peuvent-ils (dans un hors-scène qui prolonge la rue) y rencontrer les jeunes filles, les esclaves y affronter les parasites, les maîtres y morigéner leurs esclaves, les courtisanes donner rendez-vous à leurs amants ou se préparer. Même la jeune fille y paraît, une fois dans la partie non visible (en prolongement de cette rue « élastique », aux dimensions indéfinies, de la Comédie Nouvelle<sup>9</sup>) et une fois (ce qui est rare dans la Comédie Nouvelle pour la *korè*) sur la scène lorsque Parménon fait sortir les esclaves puis que Thaïs les fait entrer chez elle (en II, 2). Les deux portes dissimulent deux espaces non scéniques : la maison de Phédria (de son père Déméa), et celle de Thaïs. J.-C. Dumont<sup>10</sup> a défini le « schéma pur » de cette division à partir du *Pseudolus* de Plaute, dont la problématique spatiale, simple, est reproduite dans bon nombre de comédies : il s'agit de faire passer la jeune fille d'une maison dans l'autre, « de la maison-prison dans la maison-refuge ». Nous sommes, avec l'*Eunuque*, dans un schéma voisin (une jeune fille est protégée dans une maison, et passera dans l'autre à la fin), avec toutefois des différences sensibles.

La maison du soldat n'est pas représentée sur scène : le troisième praticable du décor, que l'*Eunuque* n'utilise pas, pouvait être masqué ou condamné<sup>11</sup>. Il s'agit d'un lieu extérieur en prolongement de la rue : cette localisation place le soldat en position marginale, conformément à son rôle pendant toute la comédie. Elle permet d'éloigner opportunément des parages de la maison de Thaïs les personnages susceptibles de gêner l'intrusion de Chéréa. Le hors-scène lointain se trouve, en principe, à gauche des spectateurs lorsqu'il s'agit de la campagne ou du port (de là arrivent Chrémès, Déméa, Phédria lors de son retour), et à droite, lorsqu'il s'agit du forum (d'où viennent Gnathon et Thrason). Or, dans l'*Eunuque*, la géographie du hors-scène lointain reste imprécise : nous ne savons pas où se trouve la maison de campagne de Déméa, ni la maison de la nourrice Sophrona et, ambiguïté plus importante encore, rien ne nous est dit du lieu de résidence de Chrémès : il a une propriété à Sunium mais peut également venir d'une maison d'Athènes. Tout au long de la comédie il se comporte toutefois en jeune homme de la campagne (celui que Pollux désigne comme *agroikos*, le jeune homme rustique). Cette origine rustique prend le pas sur l'origine géographique précise : l'entrée naturelle de Chrémès se fait certainement par la gauche.

A maintes reprises, les déplacements entre scène et hors-scène restent confus ou ambigus pour le simple lecteur. Au cours de la scène I, 2, Phédria annonce son départ pour la campagne (v. 197). Ce pourrait être une didascalie interne indiquant la sortie de scène d'un personnage. Mais la suite (v. 207) laisse entendre qu'il est rentré chez lui et sort à nouveau au début de l'Acte II. Le modèle grec principal,



l'*Eunuque* de Ménandre, doit être à l'origine de l'omission. Tout passage d'un Acte à l'autre est clairement marqué, chez Ménandre, par un intermède choral, mentionné dans les manuscrits, impliquant une scène vide d'acteurs. Or nous savons que, dans la *palliata*, la division en Actes et scènes n'existait pas<sup>12</sup>, la représentation continue étant de règle. C'est, le plus souvent, une scène vide qui correspond chez Térence aux fins de « parties » chez Ménandre, sans que cela implique nécessairement un arrêt dans le temps de la représentation. Térence a repris la division de Ménandre sans ajouter la précision attendue par un lecteur sur la destination de Phédria en I, 2 et sur son retour en II, 1. La mise en scène donnait l'éclairage indispensable : Térence choisissait-il la représentation continue en maintenant Phédria dans la rue<sup>13</sup> ou laissait-il une scène vide (meublée ou non par un intermède musical) ? L'absence de précision relève moins de la négligence que de pratiques scéniques implicites sur lesquelles nous ne sommes que partiellement informés. On s'interroge également pour savoir si, en IV, 1, la servante Dorias rentre chez Thaïs avec les bijoux (v. 628). On constate toutefois qu'elle ignore au v. 656 ce qui s'est passé à l'intérieur. Il faut par conséquent supposer qu'elle reste dans la rue pendant les scènes qui suivent, même si elle reste muette, comme si Térence l'avait oubliée pendant toute une série de scènes<sup>14</sup>. Une fois encore, les déplacements du personnage doivent être logiquement déduits d'une lecture attentive du texte. Est-ce la référence au modèle qui explique aussi une omission importante de l'Acte III ? L'esclave Parménon cesse de s'exprimer au v. 495, puis reste silencieux jusqu'en V, 4. Sa sortie de scène et sa destination ne sont pas mentionnées. Il ne réapparaît que deux actes plus loin, lorsqu'il sort de chez Phédria. Il y est resté pendant tout le temps de l'action principale (le viol de Pamphila par Chéréa), sans nouvelle de ce qui se passait sur scène. L'intention dramatique est claire : seul ce maintien à l'intérieur peut préparer la vengeance de Pythias. Parménon, devenu inutile à ce moment de l'intrigue, semble lui aussi « oublié » par le dramaturge en III, 2. Térence a pourtant soin d'achever d'autres Actes sur une série de justifications précises de toutes les sorties de personnages. C'est le cas de l'Acte IV qui se termine sur une scène encombrée, regroupant Thrason, Gnathon, Sanga, Chrémès, Thaïs et plusieurs personnages muets rassemblés pour l'assaut de la maison de Thaïs. Tous se retirent progressivement, avec réalisme. Cette scène de stratégie est issue du modèle secondaire, le *Colax* de Ménandre, dont le ton et la vivacité sont sans doute à l'origine du choix de *contaminatio* d'un modèle par l'autre. L'importance des déplacements, des jeux de scène et de l'espace dans ce passage mouvementé explique l'attention apportée aux indications scéniques. Térence y fait preuve d'une maîtrise de l'espace qui nous incite à une prudence de jugement.

On trouve souvent mentionnée, comme un exemple caractéristique d'inattention de Térence aux nécessités de la représentation, la contradiction entre le monologue de Chrémès en III, 3<sup>15</sup>, qui évoque une première visite à Thaïs, et l'affirmation de Thaïs en I, 2, selon laquelle il n'est pas encore venu<sup>16</sup>. La seule hypothèse envisageable est que Térence situe une première entrevue lors d'un intermède

conventionnel entre deux Actes. Le récit de l'entrevue fourni par Chrémès laisse entendre que Thaïs a reçu le jeune homme chez elle : il précise d'ailleurs qu'il ne viendra pas une troisième fois (*non hercle ueniam tertio*, v. 530).

Le seul moment possible se situe à la fin de l'Acte I (Thaïs dit au v. 205 qu'elle rentre attendre Chrémès<sup>17</sup>). Les remaniements imposés au modèle grec sont probablement à l'origine de ce relâchement de la logique dramatique, mais il est tout aussi probable que Térence faisait confiance aux conventions scéniques et qu'il a souhaité conserver à la première venue de Chrémès son statut d'événement narré (ou simplement évoqué). Lors de cette première visite, Chrémès a en effet passé la porte de Thaïs. Or la circulation des personnages sur scène, telle que Térence a souhaité la construire, laisse à la porte de Thaïs les personnages masculins. Les règles qui régissent les déplacements des personnages ne sont modifiées qu'après la scène centrale du viol, moment-clef dans l'organisation de l'espace scénique et du hors-scène. Comme nous le verrons, il s'agit d'une incohérence logique plus que d'une erreur concernant les mouvements scéniques.

Dès l'ouverture de la pièce, Phédria est en situation d'*exclusus amator* (« l'amoureux à la porte »)<sup>18</sup>, situation qui implique, en comédie, une scène de *paraclausithyron* (la plainte devant la porte fermée). Commune dans la Comédie Nouvelle, elle donne lieu aux jeux les plus extravagants, multipliant les références concrètes au décor, notamment à la porte. Les portes plautiniennes (*fores*, *ianua*, *ostium*) sont dotées d'une vie propre qui les mue en personnages comiques. G. Mazzoli<sup>19</sup> leur consacre un savoureux article qui les peint visibles, bruyantes (le *sonitus* est fondamental), dangereuses<sup>20</sup>, vivantes en somme. Le *Curculio* s'ouvre sur une scène dont la situation de départ est voisine de celle de l'*Eunuque* : un jeune amoureux se rend auprès de sa belle. L'esclave Palinure tente de le rappler aux convenances et à la morale. Pour ce faire, il parodie son maître au cours d'un dialogue du plus haut comique dont la gentillesse et la discrétion de la porte sont les thèmes<sup>21</sup>. Ce dialogue entre le maître et l'esclave perd son pittoresque dans le début de l'*Eunuque* : la matérialité de la porte y est oubliée. L'expression privilégie les verbes de mouvement (*redeam* ? *egreditur*) ou le vocabulaire de l'exclusion : *exclusio* (v. 88), *excludere* (4, 98, 159) sans que la porte elle-même s'impose comme la barrière à franchir que l'on frappe ou à laquelle on s'adresse. La grande scène de l'assaut (IV, 7) ne donne pas non plus lieu à une mention concrète de la porte, que personne ne franchit finalement. Tout au plus est-il question de la maison (*aedes*, v. 773 ; 784). Lorsque Chrémès se présente à la porte de Thaïs, il frappe certainement, comme l'indique la formule traditionnelle : « *heus, heus, ecquis hic ?* »<sup>22</sup>, mais Térence évite toute référence à l'acte de frapper, ce qui apparaît comme un refus affirmé des broderies plautiniennes sur le thème des coups. Une seule scène, sur laquelle nous reviendrons, confère à la porte de Thaïs le statut d'élément concret du décor, susceptible de donner lieu à des jeux de scène : en II, 2, le parasite Gnathon passe sans difficulté, sous le nez de Parménon resté dehors, la porte de la courtisane. L'esclave, dépité, le menace en ces termes :

*Qui mihi nunc uno digitulo fores aperis fortunatus,*

*Ne tu istas faxo calcibus saepe insultabis frustra.*

« Toi qui as la chance d'ouvrir aujourd'hui cette porte sous mon nez simplement avec ton petit doigt, je ferai que, bien souvent, tu y cognes à coups de pied sans rien obtenir ».

Au seuil de la maison, les deux personnages s'affrontent pour la maîtrise du passage entre la rue et la maison de Thaïs, c'est-à-dire entre l'espace scénique et le hors-scène soigneusement clos, dont Thaïs reste, pendant toute une partie de la comédie, la seule maîtresse. C'est à une confrontation de statuts, traduits en termes d'espace, que le spectateur assiste.

## Espace et statut social.

Comme dans toute comédie latine, les personnages de l'*Eunuque* ne sont pas libres de leurs déplacements. Jusqu'à l'acte III, la porte de Thaïs reste fermée, si bien que les personnages masculins sont presque tous « à la porte » de Thaïs. Phédria accepte de se retirer pendant deux jours pour laisser la place à un autre amant, le soldat. Très vite, d'autres raisons en justifieront la clôture à tous les personnages masculins. La porte doit protéger la jeune Pamphila de tout contact susceptible de faire échouer le plan de Thaïs : toute atteinte à la virginité de la jeune fille lui ôterait en effet sa valeur d'échange<sup>23</sup>. Aussi le soldat n'est-il plus autorisé à entrer pour revoir ou reprendre Pamphila, et Chéréa doit-il ruser pour passer la porte interdite. Chrémès, invité, repart sans entrer à cause de l'absence de la maîtresse des lieux, tandis que Parménon, esclave de la maison voisine, n'a aucun droit d'accès : il reste *ante ostium Thaidis* tout au long de la pièce. Il n'entre pas à la fin. La situation de Chéréa est spécifique de ce point de vue : la violation de l'espace clos de la maison voisine le met à la porte de la sienne propre, le contraignant à errer et à se dissimuler, déguisé en eunuque pendant une partie de la pièce. A tous ou presque, la ou les portes résistent, sans opposer toutefois aux personnages la résistance concrète de leur bois. Deux personnages, pourtant marginaux, circulent plus librement que les autres pendant toute la première partie : il s'agit du parasite Gnathon et de la courtisane Thaïs qui exerce une étonnante maîtrise sur les déplacements des autres personnages. La situation est surprenante.

Nous citons précédemment la scène qui voit s'affronter, sur le seuil de Thaïs (II,2), le parasite Gnathon et l'esclave Parménon. Il n'est pas indifférent que, dans une situation de clôture aussi hermétique, le parasite soit autorisé par l'auteur à passer la porte. Ce personnage, que son statut social classe parmi les marginaux, bénéficie chez Térence d'un statut particulier. Chez Plaute, l'esclave, auquel son statut vaut régulièrement des coups, a tendance à s'assimiler à la porte plutôt qu'à celui qui franchit le seuil<sup>24</sup> tandis que le parasite a pour métier de passer les portes. Un passage des *Bacchides* (573-586) fournit ce que G. Mazzoli nomme avec humour la « *didattica del motivo* » en confrontant, devant une porte, l'esclave et le parasite : le parasite entreprend de donner à l'esclave une leçon comique

d'« ouverture de porte ». La diversité de traitement du personnage du *parasitus* dans la *palliata* ne permet guère toutefois de définir des constantes du rôle. Plaute propose diverses interprétations, selon que le parasite réussit ou non à entrer dîner : dans les *Captifs* (v. 830-895), le parasite Ergasile réussit, par l'usage du logos, à convaincre le maître Hégion de lui laisser la place. Il pénètre ainsi, comme il le souhaite, dans la maison du vieillard. Mais si l'ouverture des portes fait, en principe, partie de son « métier », Plaute se complaît, plusieurs fois, à le laisser, penaud, à la porte : Péniculus dans les *Ménechmes* voit son dîner lui échapper pour avoir laissé filer Ménechme I et Gélasime dans le *Stichus* n'a plus, à la fin de la comédie, qu'à aller se pendre après son échec. Térence ne met en scène que deux parasites, bien différents l'un de l'autre, mais jouissant tous deux d'une étonnante liberté d'action : Phormion et Gnathon. Le statut de marginal en quête d'intégration, susceptible d'obtenir, comme la courtisane<sup>25</sup>, une amélioration de sa situation, justifie sa liberté de circulation. Dans l'*Eunuque*, la profession de foi du « Gnathonicien » (II,2) décrit la méthode de passage du seuil des demeures : en échange de services, on le salue, on l'invite à dîner, on lui souhaite la bienvenue<sup>26</sup>. Le parasite Gnathon est toujours pourvu d'une monnaie d'échange de valeur<sup>27</sup> : lorsqu'il passe le seuil de Thaïs, c'est parce qu'il amène Pamphila. L'échange auquel il va procéder de la part du soldat lui ouvre la porte. Lorsque, dans la scène finale, il est accueilli dans le groupe des jeunes gens, c'est-à-dire intégré, comme Thaïs bien que sur un mode bien différent, (*recipimus*, « nous t'accueillons » lui dit Phédria), il livre en échange comme cadeau le soldat lui-même :

*pro istoc, Phaedria et tu Chaerea*  
*Hunc comedendum uobis propino et deridendum*<sup>28</sup>.

Il faut donner à l'expression *pro istoc* le sens de « en échange », qui rapproche Gnathon de Thaïs : elle aussi obtient son intégration comme *cliens* contre un service. La conquête de l'espace est, concrètement, liée à ces échanges. Leur liberté de circulation, associée à une apparente maîtrise de l'espace, est conforme aux caractéristiques des types comiques tels que Térence les réinterprète dans le cadre de sa « société idéale », pour reprendre les termes de G. Cupaiuolo<sup>29</sup>. Les courtisanes disposent chez lui d'une étonnante liberté de décision et de mouvement. Thaïs en est, avec la Bacchis de l'*Hécyre*, une illustration frappante. L'objectif social qu'elle poursuit, trouver un *patronus* en échange de services, influe sur le déroulement de l'intrigue et règle les déplacements des autres personnages, ceux de Chrémès et de Phédria en particulier, dont elle décide à plusieurs reprises. Elle-même se déplace librement, sans avoir à rendre de comptes : elle se rend chez le soldat pour dîner, alors même qu'elle doit recevoir Chrémès pour une raison importante. Thaïs est une courtisane indépendante qui bénéficie d'un patrimoine propre. Elle peut aspirer à une reconnaissance sociale et à une intégration au titre de *cliens* de la famille de son amant. Dans l'organisation sociale que propose Térence, le statut du parasite est proche de celui de la courtisane. Le Gnathon de l'*Eunuque* jouit d'une grande liberté de parole et de mouvement comme il le proclame dans



son monologue sans scrupules sur le métier de parasite. Le parasite Phormion, dans la comédie qui porte son nom, bénéficie d'une liberté d'action plus grande encore, même si les deux parasites diffèrent profondément dans leur caractère : Phormion est nuancé (il fait preuve de bonté et de générosité), Gnathon est un personnage plus caricatural, introduit à des fins comiques à partir d'un modèle secondaire.

Pendant toute la première partie, jusqu'à la scène III, 2, les personnages se répartissent donc en deux catégories : ceux dont la circulation paraît libre et qui décident parfois des déplacements des autres (Thaïs et, accessoirement, Gnathon, qui introduit la jeune Pamphila), et ceux dont les déplacements sont momentanément dépendants (Phédria, Chrémès, le soldat Thrason, Pamphila, Chéréa). En I, 1, Phédria a été exclu puis rappelé par Thaïs (*exclusit, revuocat: redeam?*)<sup>30</sup>. Sur sa demande, il se rendra à la campagne pendant deux jours. Chrémès ne se présente chez Thaïs en III, 3 que pour avoir été mandé : *misit porro orare ut uenirem serio*<sup>31</sup>, constate-t-il. La venue de Thrason puis la remise de Pamphila sont le résultat du plan d'action que Thaïs expose à Phédria en I,2<sup>32</sup>. Chrémès n'entre chez le soldat que parce que Thaïs en fait la demande (v. 619). Sommes-nous, pour autant, autorisés à conclure que tel est réellement le rapport que Térence souhaite établir entre l'appartenance sociale et les déplacements des personnages sur scène ? Les plus libres d'action sont en apparence les bénéficiaires du parasitisme urbain dont parle G. Cupaiuolo. Les péripéties, puis le dénouement, viennent contredire la situation de départ, qui équivaut, en l'état, à un renversement de l'ordre social.

### La confrontation des points de vue : espace intériorisé, espace vécu.

Une comédie de Térence ne fournit, d'emblée, aucune donnée définitive. On ne se bornera pas à rappeler que les prologues se refusent à toute révélation permettant d'anticiper sur le dénouement<sup>33</sup>. Le caractère des personnages n'est pas non plus défini d'emblée mais se construit, au fil de la pièce, par confrontations successives, qui conduisent le lecteur sur la voie de l'une des vérités dévoilées par la pièce. Dans l'*Eunuque*, Thaïs fait l'objet de portraits extérieurs parfois contradictoires : celui, subjectif et plein de rancœur, de Phédria, (v. 70- 76 : elle est *scelesta*) ; celui, plein de fielleuse sagesse, de Parménon qui d'abord la dépeint comme une courtisane hypocrite et rusée (v. 67-70) puis l'assimile à ces courtisanes vulgaires, faites d'apparences, sans hygiène et sans tenue (v 923-940). Chrémès, mandé par Thaïs sans saisir ce qu'elle veut de lui, se laisse aller au soupçon. Selon lui, elle se comporte astucieusement (*astute*, v. 509), elle a trouvé un prétexte (*causam ...repperit*) et lui prépare un mauvais tour (*dolo malo*, v. 515). Bien que Chrémès ne le mentionne jamais, son statut de la courtisane est en cause. Le dramaturge joue sur la perception traditionnelle du personnage : ces portraits extérieurs sont progressivement confrontés à l'image que la courtisane fournit elle-même en aparté ou au cours de ses monologues. En I,



2, elle s'inquiète de la réaction de Phédria (v. 81-83) puis, à la fin de la scène, évoque clairement la méprise dont Phédria est l'objet : il la juge d'après le caractère des autres femmes (v. 197-206) : *ex aliarum ingeniis nunc me iudicet*<sup>34</sup>. La perception de son caractère évolue jusqu'à ce que vérité intérieure et évidence sociale finissent par coïncider : en IV, 6, Chrémès comprend son erreur, en V, 2, Chéréa la prend pour *patrona* (v. 887) et en V, 9 la déclare bienfaitrice (*fautrix familiae*, v. 1052). L'espace dans l'*Eunuque*, est construit selon le même procédé de confrontations successives. Il faut admettre que la structure de l'espace n'est pas donnée, mais sujette à interprétation : en somme, l'espace scénique et le hors-scène se construisent, comme les personnages, au fil des dialogues. Dans le cas de la perception de l'espace, le procédé est plus complexe et plus nuancé.

Dans la scène de dépit jaloux que se joue Phédria « à la porte », c'est le point de vue du jeune amoureux qui s'exprime. Sa situation subjective d'*exclusus* est confrontée, au fil du dialogue, aux points de vue successifs de Parménon, puis de Thaïs. Ce traitement n'est pas une négligence de l'auteur mais un choix dramaturgique. La « mise à la porte » est intériorisée. Thaïs ne considère pas Phédria comme *exclusus* mais comme associé à son projet. Elle expose sa vision des choses : il s'agit d'une concession de deux jours : *biduom / saltem ut concedas solum*<sup>35</sup>. Elle propose au jeune homme d'entrer (v. 87) tandis qu'il continue d'évoquer, avec une amère ironie, la porte (*fores*), comme « toujours ouverte » (v. 89). Ce n'est pas la porte qui est au centre des préoccupations mais la perception symbolique d'un espace domestique dont le partage reste ambigu. En confrontant les points de vue, Térence nuance au fil des scènes ce qui apparaissait au départ comme une situation hermétique. Phédria pourrait être libre d'entrer : Thaïs demande son consentement.

On lit dans l'*Eunuque* d'autres exemples intéressants de perceptions subjectives de l'espace fondées sur des ambiguïtés d'interprétation ou sur un refus de partager la perception de l'autre. Prenons un exemple tiré du hors-scène lointain, évoqué dans le récit de Thaïs. Au cours de la première vraie scène d'exposition (I, 2), la courtisane construit la géographie de l'intrigue : elle dessine une carte où elle place le lieu de ses origines (sa mère était de Samos et habitait Rhodes), celui des origines de Pamphila (l'Attique et, plus précisément, Sunium), elle retrace les voyages du soldat d'Athènes en Carie, puis à Rhodes et de nouveau vers Athènes. Elle esquisse enfin le périple de la jeune fille jusqu'à Athènes également. Ce récit, qui fait converger toutes les directions vers l'ici et maintenant d'une Athènes réduite à l'espace scénique, n'est pas encore garanti par une autorité extérieure, qu'il s'agisse d'un dieu ou du personnage traditionnellement porteur des signes de reconnaissance. Une fois l'espace de l'intrigue délimité par Thaïs sans garantie d'objectivité, Phédria fournit, sous la forme d'une *mimésis* commentée plus tard par Quintilien<sup>36</sup>, un résumé ironique et soupçonneux, qui propose une autre vision de la structure spatiale. C'est une géographie *du hic et nunc*, celle de la scène, qu'il oppose aux lieux lointains évoqués par la courtisane :



*Aut ego nescibam quorsum tu ires! «Paruola  
Hinc est abrepta, eduxit mater pro sua,  
Soror dicta, cupio abducere ut reddam suis...»  
Nempe omnia haec nunc uerba huc redeunt denique:  
Ego excludor, ille recipitur! (...)<sup>37</sup>*

Les noms de lieux ont disparu (seul subsiste un vague *hinc*), comme si ailleurs et exotisme allaient de pair avec affabulation. Pour Phédria, l'espace s'organise de fait autour d'une porte qu'il ne mentionne pas mais qui le préoccupe, alors que l'exposé complexe de Thaïs dessinait un espace pré-structuré par un passé et des histoires « convergentes ».

Chéréa est également prisonnier d'une interprétation partielle et erronée de sa situation spatiale. La scène II, 3 le montre pris au piège de sa poursuite de Pamphila, dont il cherche vainement à retrouver la trace. *Adulescens* encore sans repères, il erre. Son errance est à la fois sociale et symbolique, comme cela a été démontré. Chéréa est un éphèbe, que son statut, transitoire, place en état de « passage ». (Cette situation changera lorsque la reconnaissance de Pamphila sera effective). Il ne devrait pas se trouver là, mais rentrer au Pirée où ses compagnons l'attendent<sup>38</sup> pour faire un dîner par écot, comme l'explique Antiphon en III, 4. Il erre, de fait, de la scène II, 3 (v. 292) jusqu'en V, 2, au moment où Thaïs l'invite à entrer chez elle pour attendre Chrémès et la reconnaissance de Pamphila. Pendant tout ce temps, son costume d'eunuque l'a exclu. Le dialogue ne mentionne jamais une exclusion de fait : Chéréa s'interdit toutes les portes, à commencer par celle de sa propre maison (v. 610) :

*Perii, nam domo exulo nunc. Metuo fratrem  
Ne intus sit; porro autem pater ne rure redierit iam<sup>39</sup>.*

Les craintes de Chéréa sont fausses : son frère est à la campagne, et son père Déméa ne rentrera, lui aussi, de la campagne, qu'à l'Acte V. C'est le costume d'eunuque, qui, en muant Chéréa en être hybride, mi-masculin, mi-féminin, le maintient dehors. La porte devient un seuil, une limite psychologique, sociale, culturelle, plus qu'un élément du décor qu'il conviendrait de forcer ou d'amadouer. Cette limite n'est pas concrète, la porte ne s'oppose pas aux personnages comme un barrage : ces derniers s'interdisent de la franchir en fonction de ce qu'ils pensent trouver derrière, c'est-à-dire finalement, du droit qu'ils s'accordent ou non de passer le seuil. La relation comique qu'entretient le soldat avec les portes mérite quelques mots. Victime de sa bêtise, il veut interdire sa porte à Chrémès qu'il prend pour un rival, et pour la même raison, prétend forcer celle de Thaïs, ce qui ferait échouer tous les plans de la courtisane. Il reste donc marginal du point de vue des déplacements scéniques : il marche pour ainsi dire à contresens pour les besoins de la farce.

La comédie met en scène un renversement de situation, par le biais d'une modification de la structure de l'espace scénique et des déplacements. Si la comédie s'ouvre, en effet, sur une situation « à la porte de Thaïs », elle se termine sur le franchissement du seuil de la courtisane par un groupe des personnages masculins,



comme la conséquence logique du dénouement : *ite hac*, l'un des derniers mots de la comédie, indique nécessairement leur entrée chez Thaïs, dans l'espace du hors-scène désormais partagé. Le seuil franchi signale la fin de la comédie. Entre temps, c'est devant la porte de Thaïs, que se fomentent les ruses et que se succèdent espoirs et angoisses jusqu'au moment-cléf de l'entrée en lice du jeune Chéréa déguisé en eunuque.

### L'entrée du faux eunuque : un renversement de l'organisation spatiale.

C'est l'intervention de l'esclave Parménon qui, par la ruse, bouleverse l'organisation spatiale en faisant passer Chéréa, déguisé en eunuque, d'une maison à l'autre. Ce passage est attendu dans toute comédie latine : il constitue l'un des points forts de l'intrigue. Les évolutions des personnages ont contribué, jusque-là, à diviser l'espace domestique du hors-scène en deux espaces qui opposent masculin et féminin, citoyenneté (Déméa, Phédria, Chéréa) et marginalité (la maison de Thaïs n'abrite que des courtisanes ou des esclaves en dehors de Pamphila). Dans la maison de Phédria, le spectateur voit entrer et sortir : Phédria lui-même, l'esclave Parménon, Chéréa, puis Déméa. La porte n'en est pas mentionnée : il s'agit d'un espace certes fermé, mais les déplacements des personnages ne le définissent pas comme un seuil à franchir. La maison de Phédria ne paraît pas revêtir un sens symbolique particulier et n'apparaît pas, d'emblée, comme le lieu convoité. Bien au contraire, Phédria ne souhaite plus séjourner dans ce lieu trop proche de la demeure de Thaïs et se retire à la campagne. Déméa a délaissé sa maison de ville pour les plaisirs de la campagne, et Chéréa est, en principe, au Pirée comme éphèbe. Parménon est le seul occupant permanent de la maison, qui ne sera de nouveau habitée qu'à la fin. L'intérêt de la première partie se concentre, en revanche, sur la maison de Thaïs, objet de tous les désirs. C'est l'espace féminin, espace intentionnellement et soigneusement clos, soumis à une vigilance constante.

Pendant le récit de son « exploit », Chéréa évoque les recommandations de Thaïs :

*Edicit ne uir quisquam ad eam adeat, et mihi ne abscedam imperat  
in interiore parte ut maneam solus cum sola*<sup>40</sup>.

Au-delà de tout ce qui peut être dit sur la protection de la jeune Pamphila, *korè* dont le dramaturge ne pouvait pas se permettre de modifier le statut traditionnel sans contrevenir aux lois de la Comédie Nouvelle, au-delà également de l'interprétation judicieuse que l'on a pu faire de cette scène comme une scène de mariage rituel, au cours duquel sont accomplis tous les gestes rituels du mariage à Rome<sup>41</sup>, on insistera sur le fait que la maison de Thaïs reste inaccessible parce qu'elle renferme et protège « l'objet d'échange » qui vaudra à Thaïs un protecteur, c'est-à-dire une amélioration de sa situation sociale : à plusieurs reprises au cours de la pièce, Thaïs rappelle qu'elle recherche un *patronus* et espère l'obtenir en échange de la restitution de Pamphila à sa famille. La jeune Pamphila joue peut-être ce rôle d'objet d'échange depuis le début dans l'histoire de la famille de





Thaïs : rien n'est dit des intentions de sa mère qui l'éleva, quoiqu'on ait supposé que la mère de Thaïs exerçait déjà le métier de courtisane et que ce type d'adoption de la part d'une courtisane n'était sans doute pas gratuite. Mais le comportement intéressé de l'oncle de Thaïs est sans ambiguïté. En violant l'intimité de la demeure de Thaïs, déguisé en personnage sexuellement ambigu, Chéréa porte atteinte au dessein d'intégration sociale de Thaïs et d'amélioration de son statut. Son intrusion, soigneusement mise en scène dans un récit qui a choqué bien des critiques, a pour effet dramatique le bouleversement de la structure spatiale voulue par Thaïs.

On observe donc une partition de la comédie en trois temps clairement délimités par un franchissement symbolique de la porte dans une scène explicite, où les déplacements des personnages sont clairement maîtrisés par le dramaturge. Avant le viol, Thaïs règle les déplacements des personnages et délimite les espaces. Pendant le viol, Chéréa prend possession de l'espace intérieur dont il modifie la structure et le sens : l'espace domestique perd alors sa vocation à protéger un objet d'échange désormais sans valeur<sup>42</sup> : v. 868-871 :

*ita conturbasti mihi*

*Rationes omnes ut eam non possim suis,*

*ita ut aequom fuerat atque ut studui, tradere*

*Vt solidum parerem hoc mihi beneficium, Chaerea.*

Après le viol, la maison de Thaïs perd son statut de sanctuaire protecteur : Thaïs ouvre sa porte successivement à Chéréa (v. 909) puis à Chrémès (v. 917, Phedria dit à Chrémès et à Sophrona : *ite intro*). Les hommes finiront par y pénétrer ensemble (*ite hac*). Parménon restera à la porte où il sera, de surcroît, puni par une vengeance de Pythias. mais, s'il est vrai que Parménon apparaît comme un prétentieux peu habile (I, 1) et qu'il s'effraie de sa ruse aussitôt qu'il l'a ourdie, il conserve en partie le rôle de l'esclave meneur de jeu plautinien. Le déroulement de l'intrigue a pour origine un conflit pour l'espace entre Parménon et Thaïs. Cela se traduit par les menaces que l'esclave adresse à Gnathon en II, 2. L'esclave térentien ne parvient pas toujours à ses fins, mais reste le moteur de la ruse, comme le montre D. Gilula<sup>43</sup>. Dans l'*Eunuque*, Parménon parvient à bouleverser l'organisation de l'espace féminin, au point qu'aucun retour en arrière ne sera possible. Il convient donc de nuancer la remarque commune selon laquelle les esclaves de Térence seraient systématiquement en échec.

Quel sens donner alors à ce dénouement qui voit trois personnages masculins, Gnathon, Chéréa et Phédria, s'entendre pour une intégration du parasite, puis, à l'insu de la courtisane elle-même, pour un partage de Thaïs entre ses deux amants, dont l'un ne paraît pas désiré ? Selon S. Goldberg<sup>44</sup>, Térence philosopherait sur l'incapacité de l'homme à être indépendant : Thaïs imiterait Gnathon en sacrifiant son indépendance pour sa sécurité, puisque le dénouement marque la victoire du parasite. Il n'est pas certain, de fait, que Thaïs perde son indépendance comme l'indique S. Goldberg : l'indépendance est acquise par rapport à un *leno*. Or de ce point de vue, Thaïs reste une courtisane indépendante. Si nous admettons que les









déplacements scéniques et les divisions de l'espace constituent un fil conducteur, nous sommes conduits à une double conclusion. D'une part, l'intrigue aurait pour but le partage d'un espace auparavant indivisible et devenu inaccessible : l'espace essentiellement féminin qu'est la maison de Thaïs. Cette dernière perd, par la même occasion, sa maîtrise de l'espace scénique. La comédie renverse la situation de supériorité apparente de la courtisane sur les jeunes gens et restaure la maîtrise des *adulescentes* de bonne naissance. Comme le souligne justement L. P. Smith<sup>45</sup>, la victoire finale des jeunes gens et du parasite sans scrupules qu'ils accueillent dans leur *grex*, n'est pas une victoire de la morale. C'est la restauration d'un ordre social caractéristique de la vision térentienne de la société : la courtisane obtient le statut de *cliens* tant convoité en échange du partage de l'accès à sa maison, c'est-à-dire de son maintien comme courtisane. On supposera, comme le laissent entendre plusieurs pièces de Térence, que l'amour de Phédria n'aboutira jamais au mariage<sup>46</sup>. Ses relations avec Thaïs resteront donc autorisées jusqu'au moment où il prendra une épouse. D'autre part, la comédie nous a placés devant un leurre. Le voile n'est levé qu'à la fin, pour révéler que la destination réelle, seule destination souhaitée et souhaitable de fait, n'était pas la maison de Thaïs, mais bien celle de Phédria : c'est la maison de Phédria que Pamphila rejoindra après le dénouement, c'est à celle de Phédria que Thaïs aspirait sans le savoir en cherchant à échanger Pamphila contre une amitié protectrice. Il semble donc légitime de s'interroger sur la pertinence des raisonnements fondés sur la psychologie des personnages ou sur les intentions morales de l'auteur. De fait, ni l'amour jaloux et indéfectible de Phédria, ni la « fraîcheur » et la spontanéité du jeune Chéréas ne donnent le ton de ce dénouement éloigné des valeurs de générosité et de respect d'autrui dont Thaïs serait porteuse. Ce sont les relations sociales qui déterminent l'appropriation de l'espace : la courtisane et le parasite sont acceptés et intégrés, tout en restant en situation de dépendance, tandis que les maîtres conservent la maîtrise de l'espace social. L'ordre final aboutit à un compromis qui ne heurte pas les traditions, tout en orientant l'*humanitas* non pas dans un sens moral, mais bien dans un sens social.

Marie-Hélène GARELLI  
Université de Toulouse II

#### ADNOTATIONES

- <sup>1</sup> Citation « lâche » de l'*Eunuque*, v. 267. L'expression *ante ostium Thaidis* n'est pas acceptable métriquement : les éditeurs corrigent généralement en *ante ostium Thainis*. J. Barsby (Cambridge U.P. 1999) propose *ante ostium hic astare*.
- <sup>2</sup> La tradition nous a transmis les noms de soixante auteurs comiques de cette période. Plaute et Térence ont puisé leurs modèles chez plusieurs d'entre eux. Les plus importants furent l'Athénien Ménandre (342- 290 av. J.-C. environ), et quatre autres auteurs non athéniens : Alexis de Thurium (Italie du sud), Philémon (de Cilicie ou de Sicile), Diphile (de Sinope) et Apollodore de Carystos (modèle de deux comédies de Térence, l'*Hécyre* et le *Phormion*).

- <sup>3</sup> Cf. R.L. Hunter, *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge, 1985, p. 22-23. L'altérité, l'étrangeté des personnages, des costumes, des mœurs représentés sur scène font partie des règles du jeu comique. Chez Plaute, les références à l'altérité sont exagérées avec une intention comique. Chez Térence, cette altérité est atténuée. L'atmosphère grecque est significative d'un choix culturel et littéraire de raffinement. Les allusions géographiques ou contemporaines sont gommées au profit d'une « internationalisation » des références.
- <sup>4</sup> Sur le sens nuancé des allusions plautiniennes aux Grecs et à la vie grecque, cf., entre autres, la mise au point historique d'E.S. Gruen, *Studies in Greek Culture and Roman Policy*, Leide, 1990, chap. IV « Plautus and the Public Stage », p. 124-157. L'analyse détaillée des références conclut à une distance de Plaute et à un usage constant de la dérision qui interdit de voir en lui un sectateur de Caton ou un moraliste sévère. Cf. la conclusion p. 157 : « Plautus is not intent upon delivering a message, whether moral, political, or philosophical. The dramatist's ear is attuned to public attitudes and sensibilities : to Greek impressions of Romans and Roman's of Greeks, to the heady welcome of Greek culture in Rome and the corresponding uneasiness and resistance to it. Plautus touches the essence of those attitudes and, through the medium of mockery, maintains a safe and sardonic distance ». Les choix de Térence font l'objet d'une interprétation novatrice dans un autre ouvrage, *Culture and National Identity in Republican Rome*, Ithaque/New-York, 1992, p. 210-221. C'est le choix esthétique d'élégance et de raffinement opéré par Térence, son goût pour la culture aristocratique, qui le firent choisir par les *nobiles* pour des représentations aux ludi funebres de Paul-Émile.
- <sup>5</sup> Plaute n'hésite pas à faire allusion à des coutumes romaines et à des lieux familiers à son public. Cf. G. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy*, Princeton, 1952 : on rencontre l'Apulie (*Miles Gloriosus* 648), Capoue (*Rudens* 631), Sarsina et l'Ombrie (*Mostellaria*, 770), il est question du Capitole (*Curculio*, 269), du Vélabre (*Captifs*, 489)... Dans les comédies de Térence, les allusions à des lieux ou faits de civilisation romains sont évitées et, quoi qu'il en soit, jamais clairement identifiables (cf. Hunter, *op.cit.*, p. 23). Mais Térence évite également l'accumulation des références géographiques grecques. On cite souvent l'exemple de l'*Heautontimoroumenos* (v. 63) : l'expression *in his regionibus* correspond, dans l'adaptation de Térence, à une ville attique sans doute inconnue du public romain.
- <sup>6</sup> Selon Hunter (*op. cit.* p. 23), le souci de préserver l'authenticité grecque de la Comédie Nouvelle serait aussi l'une des raisons du déclin de ce genre qui se serait figé.
- <sup>7</sup> Cf. G. Duckworth, *op.cit.*, p. 120-121. : Térence semble moins attentif que Plaute aux indications scéniques par difficulté à « visualiser » les mouvements de scène.
- <sup>8</sup> Cette structure, banale, caractérise la Comédie Nouvelle. Elle a donné lieu aux commentaires les plus élaborés. Cf. Duckworth, *op.cit.* p. 83 ( quelques intrigues reposent sur une seule maison ; plus récemment, Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre*, 1982 (2<sup>ème</sup> éd.), p. 170, a théorisé cette structure comme deux espaces « dont le fonctionnement est binaire (en correspondance l'un avec l'autre) mais qui ne sont pas homothétiques l'un à l'autre ».
- <sup>9</sup> Cf. G. Duckworth, *op. cit.*, p. 122 : « Furthermore, we are justified in looking upon the scene represented by the stage not merely as the space in front of two or three houses, but as a much larger area, a street of indefinite length. » Les personnages peuvent y être proches sans se voir, ils peuvent parler sans être entendus de l'autre.
- <sup>10</sup> J.-C. Dumont, « L'espace plautinien : de la place publique à la ville », *Pallas* 54, 2000, p. 103-112.
- <sup>11</sup> Ce troisième praticable symbolise une troisième maison dans certaines comédies de Plaute, comme le *Miles Gloriosus*, le *Pseudolus*, les *Bacchides*, le *Curculio*.

- <sup>12</sup> La division en actes dans les éditions modernes n'est qu'une convention dépourvue de sens, mais perpétuée par commodité. Ce sont les éditeurs de la Renaissance qui sont à l'origine de cette tradition conventionnelle. S. Goldberg, *Understanding Terence*, Princeton U.P., 1986, p. 67 sqq, montre que si Ménandre utilise la division en actes pour créer le rythme de l'action, ce sont les caractères qui, chez Térence, donnent ce rythme.
- <sup>13</sup> Cela n'était pas un obstacle au monologue initial de Thaïs dans la scène suivante. La rue étant un espace symbolique, les conventions scéniques permettent à un personnage d'être présent sans entendre ce qui est dit par un autre.
- <sup>14</sup> Ces remarques de structure occupent depuis longtemps la critique : cf. G. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy*, Princeton, 1952, p. 120-121.
- <sup>15</sup> V. 507-530.
- <sup>16</sup> V. 205-206.
- <sup>17</sup> Aucun moment n'est envisageable au cours de l'Acte II qui est celui de l'arrivée de Pamphila et celui du viol, puis de la venue du soldat accueilli par Thaïs. L'intermède se situant à la fin de l'Acte II interdit une visite de Chrémès : le jeune homme aurait vu sa sœur. On a supposé que Térence avait transposé dans ce monologue des éléments que Ménandre aurait fait figurer dans un prologue divin. On a également démontré que le texte n'était pas contradictoire cf. CUF considère que le temps de l'intermède a laissé le temps aux personnages de se rencontrer. Les remarques d'une logique psychologique implacable formulées par la critique qui a, depuis longtemps, dépecé la pièce sont sans doute excessives même si l'on doit reconnaître que la succession des actions est plutôt lâche.
- <sup>18</sup> Eun.v. 49: *exclisit, reuocat: redeam?* « Elle m'a mis à la porte, elle me rappelle: je reviendrais? »
- <sup>19</sup> G. Mazzoli, *Semantica della porta nella commedia di Plauto* » dans *Mascaras, Vozes e Gestos: nos caminhos do teatro classico*, Agora 2, 2001, p. 241- 258.
- <sup>20</sup> *Mostellaria*, v. 506- 531. Le vieux Théopropide est incité à s'éloigner de la porte, qui abrite un dangereux fantôme. Le jeu de scène autour de la porte fait d'elle un personnage inquiétant.
- <sup>21</sup> Plaute, *Curc.* 15- 22:  
 PH. *Huic proximum illud ostium {st} oculissimum.*  
*Salue! ualustin ostium ocllusissimum?*  
 PA. *Caruitne febris te heri uel nudiustertius,*  
*Et heri cenaustine?*  
 PH.  
*Deridesneme?*  
 PA. *Quid tu ergo, insane, rogitas ualeatne ostium? (...)*  
 Trad.: « -Phédrome: Et juste à côté, cette porte, plus chère à moi que la prune de mes yeux. Salut! Comment t'es-tu portée, ô porte hermétiquement close?  
 – Palinure (à la porte): Tu n'as pas eu de la fièvre, hier ou avant-hier? Et hier, as-tu bien dîné? »  
 – Phédrome: Tu te moques de moi?  
 – Palinure: Ah mais, est-ce que tu vas bien, de demander à une porte comment va sa santé? »
- <sup>22</sup> V. 530: « Hola, hola, y a-t-il quelqu'un? »
- <sup>23</sup> Pamphila est une jeune fille caractéristique de la Comédie nouvelle (la *korè*). Les règles traditionnelles de la comédie veulent que, prise à tort au début pour une courtisane, elle se révèle citoyenne de bonne naissance. Son destin étant d'épouser, à la fin de la comédie, le jeune homme qui l'aime, elle ne doit pas perdre sa virginité du fait d'un autre homme que son futur mari. Comme dans d'autres comédies de Térence, notamment l'*Andrienne*, la jeune fille est protégée par une courtisane qui prend soin d'elle. Mais la Thaïs de l'*Eunuque* protège Pamphila sans perdre de vue son intérêt propre : trouver un *patronus* en échange de la jeune fille qu'elle souhaite rendre à sa famille.

- <sup>24</sup> Cf. *Asinaria* 386 : elle est camarade d'esclavage ; *Stichus* 312 : l'esclave voudrait que la porte fût un esclave fugitif que l'on pourrait battre.
- <sup>25</sup> G. Cuapaiuolo, *op. cit.* p.88, parle, à propos de ces deux catégories, de « parasitisme urbain ».
- <sup>26</sup> II,2 : v. 267.
- <sup>27</sup> Les parasites plautiniens disposent eux aussi d'une monnaie d'échange, parfois évoquée, mais non tangible : ce sont leurs plaisanteries ou leur bouffonnerie qu'ils échangent contre un dîner, comme Gélissime dans le *Stichus*. Dans l'*Eunuque*, Térence innove en rapprochant le parasite de la courtisane, autour de la notion de valeur d'échange. Ces personnages tendent à une amélioration de leur situation ou de leur statut par des services ou des cadeaux.
- <sup>28</sup> « En échange, Phédria et Chéréa, je vous offre cet homme pour vous en régaler et vous en goberger ».
- <sup>29</sup> G. Cuapaiuolo, *Terenzio. Teatro e società*, Naples, 1991, p. 88- 93 : « Il parassitismo urbano : uno spazio conquistato ».
- <sup>30</sup> V. 49 : « Elle m'a mis à la porte, elle me rappelle : et je reviendrais ? »
- <sup>31</sup> « Encore une fois, elle m'a envoyé prier de venir sans faute ».
- <sup>32</sup> V. 145-152.
- <sup>33</sup> Cette révélation, que Ménandre fait souvent figurer dans un prologue divin, concerne le plus souvent l'identité de la jeune fille. (Sur les prologues divins de Ménandre, cf. R.L. Hunter, *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge, 1985, p. 25-29). On a supposé que, dans l'*Eunuque* de Ménandre, un prologue divin révélait cette identité (cf. le point sur cette hypothèse de J.A. Barsby, « Problems of Adaptation in the *Eunuchus* of Terence », dans *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, ed. N. Slater, 1993, p. 160- 179). Chez Térence, le refus du prologue d'exposition implique une découverte progressive de la vérité par le spectateur. Dans l'*Eunuque*, Thaïs, dès les premières scènes, suggère la vérité sur cette identité. Comme la révélation n'émane plus d'un dieu mais d'un personnage humain, elle est soumise à contestation et peut engendrer le doute : Parménon refuse d'en tenir compte lorsqu'il invente sa ruse pour aider Chéréa, Chrémèse ne fait pas confiance à Thaïs et formule des hypothèses invraisemblables.
- <sup>34</sup> V. 198 : « peut-être me juge-t-il d'après le caractère des autres ».
- <sup>35</sup> V. 181-182 : « que tu cèdes le champ, juste pour deux petits jours ? »
- <sup>36</sup> I.O. 9, 2, 58. Le procédé rappelle la scène de l'*Andrienne* (v. 220-224) où l'esclave Deve traite de fable la vérité que racontent Glycère et Pamphile. Mais ici c'est l'interprétation des divisions de l'espace, et non le statut du discours (vrai ou faux) qui est en question ;
- <sup>37</sup> V. 155159 : « Comme si je ne savais pas où tu voulais en venir ! « Toute petite, on l'a enlevée d'ici, ma mère l'a élevée comme la sienne, elle passait pour ma sœur, je veux l'enlever pour la rendre aux siens... Tous ces mots pour en arriver aujourd'hui à ceci, finalement : Moi, je suis à la porte, et lui on le reçoit ! »
- <sup>38</sup> Sur Chéréa éphèbe et sa situation transitoire vers l'âge adulte, cf. C.S. Dessen, « The Figure of the Eunuch in Terence's *Eunuchus* », *Helios*, vol. 22, n°2, 1995, p. 123- 139.
- <sup>39</sup> V. 610- 611 : « Je suis mort ! Car je suis exilé de chez moi maintenant. J'ai peur que mon frère ne soit à l'intérieur ; et aussi que mon père ne soit déjà rentré de la campagne. »
- <sup>40</sup> V. 578-579 :  
« Elle donne ordre qu'aucun homme n'approche d'elle et me commande de ne pas m'éloigner mais de rester avec elle dans la partie reculée (le gynécée) de la maison, seul à seule ».
- <sup>41</sup> K. Philippides, « Terence's *Eunuchus* : Elements of the Marriage Ritual in the Rape Scene », *Mnemosyne* 48 (3), 1995, p. 272-284 développe la remarque de Donat lui-même, selon lequel Térence a introduit dans cette scène les éléments d'une cérémonie de mariage. Les servantes lui font prendre un bain qui peut être le bain nuptial, la déposent sur le lit. La fermeture de



la porte au verrou, en principe destinée à éviter la fuite de la jeune fille, serait également un élément du rituel présent dans d'autres textes antiques. Les cheveux arrachés (v. 646) et les larmes de la jeune fille symboliseraient rituellement la perte de l'innocence.

<sup>42</sup> V. 868-871 :

« Tu as si bien bouleversé tous mes plans que je ne peux plus la rendre aux siens, comme il eût été juste et comme je le souhaitais, afin de me ménager un solide crédit, Chéréa ».

<sup>43</sup> D. Gilula, « Plots are not stories : the so-called 'duality method' of Terence » dans *Reading Plays. Interpretation and Reception*, ed. H. Scolnicov, Cambridge, 1991. Une autre pièce de Térence se présente comme un affrontement entre deux « schémas subjectifs d'organisation », dont l'un est celui de l'esclave : dans l'*Andrienne*, la vérité à laquelle Simon a décidé d'adhérer se heurte systématiquement aux manœuvres de l'esclave Dave.

<sup>44</sup> S. Goldberg, *op.cit.*, p. 121-122.

<sup>45</sup> « Audience Response to Rape : Chaerea in Terence's *Eunuchus* », *Helios* 21, n° 1, 1994, p. 21-38.

<sup>46</sup> Chez Térence, les pères admettent de voir leur fils fréquenter une courtisane à condition que ce soit en dehors du mariage. Micion, dès le prologue des *Adelphes*, expose son indulgence à propos des relations amoureuses d'Eschine ; Simon, dans l'*Andrienne* admet que son fils puisse fréquenter une courtisane avant le mariage, Phidippe dans l'*Hécyre* l'admet également, mais dès le moment où son fils a pris femme, la question se pose en d'autres termes (IV,1).